pre ALBINO PEROSA

1915-2015

Con il patrocinio

Provincia di Udine
Provincie di Udin

CONSERVATORIO
STATALE DI MUSICA
JACOPO TOMADINI
UDINE

USCfud
Unione Società
Corali Friulane - Udine

USCIfVG
Unione Società Corali
del Friuli Venezia Giulia

Cappella Musicale
della Cattedrale di Udine

Progettazione grafica **Alex Sodorman**

A cura della
Cappella Musicale "Albino Perosa" di Mortegliano

Albino Perosa

20.4.1915 – 20.9.1997

ALBINO PEROSA: LA VITA

tratto dal testo omonimo di Pietro Biasatti

Albino Perosa nasce a Rivignano il 20 aprile 1915 da Attilio e Lina Dorigo. Una ragazza, la madre, venuta dalla Carnia. Il padre un giovane mugnaio coscritto per la guerra.

Il 24 maggio inizia il conflitto mondiale. Il papà avrà giusto il tempo di vedere il suo piccolo ancora una volta e poi ritornerà al fronte, sopra Cortina, sul Pal Piccolo, dove morirà. Albino ha solo sei mesi.

La madre vedova e il bimbo orfano resteranno presso il nonno paterno che continua a gestire il mulino insieme con un altro figlio.

Il parroco di Rivignano Antonio Sbaiz ha come cooperatore un giovane prete, don Vittorio Toniutti, fresco di nomina e di studi. Aveva studiato a Padova, con Oreste Ravanello, che gli aveva trasmesso la tecnica musicale e la passione per il canto corale.

Il piccolo Albino Perosa aggregato, per l'intuizione ed il servizio pastorale del giovane sacerdote al gruppo dei *pueri cantores* di Rivignano, impara a cantare il gregoriano. Nel 1925, a dieci anni, partecipa con il coro di Rivignano a un concerto che si tiene nel Seminario Maggiore di Udine

Nel 1927 arriva il nuovo arcivescovo mons. Giuseppe Nogara. Il piccolo Albino viene messo in Seminario, con l'assenso della famiglia.

Dopo il Seminario Minore Albino Perosa, affronta il cammino del Seminario Maggiore di Udine: gli studi classici del liceo si accompagnano già con il suo approccio al canto ed alla musica: in

Seminario insegna canto e musica don Mario Roussel. Anche questo prete maestro appartiene al Movimento Ceciliano e si colloca nella tradizione friulana tipicizzata dal fondatore Jacopo Tomadini.

Nel Seminario di Udine si vive dell'eredità di Candotti e di Tomadini. Ma concorrono con apporti stimolanti e ancora innovativi i grandi maestri italiani di musica da chiesa, come Lorenzo Perosi (1872-1956), Raffaele Casimiri (1880-1943), Licinio Refice (1883-1954) e, in Friuli, Giovanni Pigani (1892-1965). Il chierico Perosa si forma e si perfeziona in questo clima culturale e ancora giovanissimo viene incaricato di accompagnare, di istruire, di animare le cantorie.

A Bertiolo, dove la famiglia Perosa - dopo aver chiuso per sempre il mulino di Rivignano - si era trasferita, vi era una solida tradizione musicale e corale. C'erano, nel '37, i Paroni: don Gino e Ottavio. Vi arriva anche don Albino che fa scuola con loro sui pianoforti, ma anche sul magnifico organo di San Martino.

E diventa prete nel 1939, ordinato da mons. Nogara.

Don Albino è destinato come cooperatore nella parrocchia urbana di San Nicolò al Tempio Ossario dove c'è un grande organo sul quale può studiare ancora e usare come strumento.

Ma intanto arriva la guerra. Tempi di paura e di morte. Molti preti hanno scelto volontariamente di assistere i soldati sui vari fronti e sono partiti all'avventura. Fra loro anche i professori del Seminario come don Aldo Moretti, don Riccardo della Rovere, mons. Guglielmo Biasutti, mons. Redento Bello e altri che, rientrati feriti o incolumi, si dedicheranno chi alla Resistenza, chi all'assistenza, chi di nuovo all'insegnamento o alla ricerca.

Presso la parrocchia del Tempio Ossario, arriva come cooperatore don Giorgio Vale. C'è immediata intesa con don Albino. Sono ambedue giovani brillanti che entusiasmano ragazzi e giovani. Il vecchio parroco, mons. Antonio Zambano, li lascia fare e tollera bonariamente anche le scappatelle dei giovani cappellani che non si risparmiano nell'accendere occasioni di festa e di passatempi.

Dopo l'8 settembre 1943 transitano per la stazione ferroviaria di Udine i treni che trasportano i deportati verso i campi di concentramento tedeschi. Un diffuso volere di partecipazione agli stenti di quei soldati percorre la città e nelle parrocchie ci si adopera per raccogliere cibo, vestiario e sigarette da fornire ai prigionieri in transito.

Nella parrocchia del Tempio Ossario i due cappellani sono impegnati in un'opera assistenziale continua e la S. Messa domenicale è il momento in cui si annunciano le iniziative di solidarietà concrete ai deportati.

Dopo gli annunci fatti dal celebrante, una domenica, don Giorgio si reca all'ambone per sollecitare la gente a non dimenticare la raccolta di sigarette perché sono importanti segni di conforto per quei giovani che partono verso l'ignoto. Don Albino, che accompagna i canti della Messa, intona improvvisamente sul grande organo il *Va' pensiero* dal *Nabucco* di Verdi.

La commozione invade i presenti che solidarizzarono con i preti e con i soldati. Ma quell'inno improvviso e solenne segna in modo ufficiale l'ingresso di don Albino e di don Giorgio nella Resistenza che, dopo l'8 settembre 1943, si è organizzata a Udine e in Friuli.

Don Albino e don Giorgio Vale entrano in quella rischiosa organizzazione prendendo i nomi rispettivamente di *Alboino* e di *Willy* facendo della parrocchia del Tempio uno dei punti di rife-

rimento più importanti di Udine per il supporto e l'assistenza ai partigiani, collaborando con coloro che dal Seminario Arcivescovile coordinano e dirigono le operazioni più complesse.

Don Albino ha 28 anni e dispone, oltre che della forza fisica del giovane sano e robusto, la fantasia incoercibile dell'inventore, il senso dell'umorismo, la generosità del cristiano verace, cui più che i dettagli importano la vita degli uomini e delle donne impegnati nel rifiuto degli invasori nazisti.

I suoi punti di riferimento sono le sale e gli uffici della parrocchia, la cupola del Tempio Ossario, il Seminario, la libreria *Carducci*, l'Ospedale Civile dove il prof. Pieri accoglie e cura i partigiani feriti che don Albino porta o riporta con stratagemmi che solo la furberia intelligente di *Alboino* e di *Willy* potevano escogitare.

Hanno anche intessuto un rapporto fiduciario con le famiglie della parrocchia presso le quali fanno ricoverare uomini e donne della Resistenza in fuga o feriti, e poi scrivono, stampano, smistano materiale informativo talvolta criptato talvolta palese e lo distribuiscono disinvoltamente rischiando l'arresto e la deportazione (quando non la fucilazione).

La stagione della Resistenza volge al termine quando viene recapitata ai due preti del Tempio la seguente missiva con lo stemma del PNF:

Ai rev. D. Albino Perosa e Giorgio Vale
A titolo d'amicizia crediamo dovere nostro avvertirVi che i Vostri nomi corrono in questi giorni per gli ambienti nostri.
Attenzione all'imprevvisto [sic!]. Ed alla X^ Mas.
Udine, 20 dicembre 1944/XXIII°
Due ammiratori
(di parere politico diverso dal Vostro)

A guerra finita don Albino, che non ha mai smesso di studiare musica e di esercitarsi sul grande organo del Tempio Ossario, decide di iscriversi al Liceo Musicale Pareggiato «Jacopo Tomadini» di Udine, dove insegna organo e composizione mons. Giovanni Pigani.

L'incontro con il maestro Giovanni Pigani è decisivo per la sua formazione artistica. Ciò che aveva appreso in Seminario da Roussel, ciò che aveva perfezionato in parte con le lezioni di Mario De Marco al pianoforte, trova nel magistero di questo prete solidamente formatosi al Conservatorio di Bologna, già autore di composizioni sacre ed esperto maestro di coro, lo svelamento di un mondo musicale evoluto e aperto ad esperienze nuove e stimolanti per un apprendista attento e geniale com'era il Perosa. Pigani appartiene al Movimento Ceciliano e a tutta la tradizione del rinnovamento del canto sacro: le sue Messe, i suoi inni sacri, si iscrivono nella «nuova» corrente, ma la sua arte è un apporto che aveva maturato in luoghi che risentivano dell'influenza parigina. La scuola d'organo, ma più ancora le lezioni di contrappunto e composizione che egli impartiva, erano contributi che provenivano da una secolare evoluzione della tecnica musicale e compositiva che aveva avuto le sue radici in Francia.

Albino Perosa si diploma in organo e composizione organistica nel 1946 al Liceo Musicale Pareggiato di Udine, ma vuole progredire ancora dopo quella immersione nel nuovo e nell'arte che esalta la liturgia e che porta nelle parrocchie e nella città di Udine un vento di festa dopo l'immane tragedia della guerra.

Incontra, dopo il diploma, il maestro Mario Montico che fa il paio con mons. Pigani e che ha perfezionato i suoi studi a Parigi: i suoi riferimenti, come asseriva anche don Albino quando ricordava il suo maestro, sono César Franck (I822-I890) e Vincent d'Indy (I85I-I933).

Gli anni che Albino Perosa dedica al perfezionamento della sua formazione artistico-musicale non sono esclusivamente impiegati nello studio, ma sono tempi di lavoro compositivo, di servizio liturgico, di insegnamento corale che egli svolge prima di tutto presso il Tempio Ossario di Udine, ma anche presso altre chiese e istituti della città e della provincia.

Oltre a Messe e canti compone musiche per rappresentazioni.

La *Messa per voci bianche* viene ripresa dalla Radio Inglese nel Natale del 1945 come voce del primo Natale «libero» in terra friulana.

Perosa ha pure qualche occasione di uscire dall'ambito ecclesiale e di collaborare con maestri laici a produzioni di carattere profano che vengono eseguite nelle sale pubbliche.

Collabora con Piero Pezzè quando questi organizza, nel 1948, un concerto in Sala Ajace dedicato ad autori friulani. La composizione di don Albino si sviluppa per accenti politonali e marcatamente cromatici, rappresentando indubbiamente una pietra nello stagno dell'allora tranquilla produzione musicale udinese.

Nel dicembre 1955 muore mons. Giuseppe Nogara. Il 16 maggio 1956 fa il suo ingresso solenne a Udine il nuovo arcivescovo mons. Giuseppe Zaffonato, che proviene da Vittorio Veneto. Arrivando a Udine attraverso il viale Venezia, vuole sostare, prima di arrivare in Cattedrale, al Tempio Ossario per rendere omaggio ai caduti in guerra e ai ragazzi del '99 morti nel conflitto mondiale, suoi vecchi coscritti.

All'ingresso dell'arcivescovo nel Tempio Albino Perosa fa esplodere l'organo della chiesa in un solenne *Introito* commovendo il presule per tanta solennità e bellezza che quel suono gli rivolge come augurio di bene.

L'arcivescovo, in quella medesima circostanza, lo convoca per l'indomani in episcopio per affidargli l'insegnamento di musica e canto nel Seminario Maggiore di Udine. Don Albino accetta.

Dall'autunno '56 si divide tra insegnamento in Seminario ed insegnamento di Religione nelle scuole pubbliche, prevalentemente negli istituti di scuola media superiore della città.

Il suo insegnamento catechistico nella parrocchia del Tempio Ossario, specialmente alle S. Messe domenicali per i fanciulli, è quanto di più semplice ed immediato si potesse ascoltare da un eloquio immaginifico e seducente per i bambini che ascoltano a bocca aperta senza annoiarsi; così a scuola di Religione è piacevole ed interessante seguire la sua spontaneità ed immediatezza con la quale insegna che «infine il cristianesimo è un gran volersi bene e credere a Colui che ci ha amato per primo».

Nel nuovo Seminario di Udine, appena completato ed inaugurato dal card. Angelo Giuseppe Roncalli, patriarca di Venezia e futuro papa Giovanni XXIII, Albino Perosa ha modo di sviluppare tutto il suo potenziale didattico ed organizzativo.

Oltre alla lezione di musica settimanale per ogni classe (vi sono dieci classi di giovani in quegli anni: ginnasiali, liceali, teologi per un numero complessivo di oltre duecento aspiranti al sacerdozio) organizza il coro del Seminario: il gruppo di canto gregoriano, la cantoria per il canto polifonico, la scuola di pianoforte per quanti desiderano parteciparvi. Ha in mente, sostenuto da mons. Remo Tosoratti allora vicedirettore del Seminario, di preparare preti capaci di sostenere il canto liturgico, di animare corali, di

suonare e valorizzare i magnifici organi friulani che sono in quasi tutte le chiese della regione.

Ed è veramente diventato un vivaio di melomani quel Seminario, perché proprio da quella organizzazione accurata e costante per la preparazione musicale degli alunni verrà a prodursi una schiera di organisti, maestri di coro, ricercatori, liturgisti che - preti o no - serviranno le comunità ecclesiali ed entreranno nei Conservatori.

Fonda la biblioteca di musica del Seminario, da cui si attingono gli spartiti e le parti dei musicisti della tradizione cividalese (Candotti e Tomadini), come le composizioni di Lorenzo Perosi, dì Licinio Refice, di Giovanni Pigani, di Franco Vittadini. Affida a ogni classe l'impegno per una esecuzione stimolando fra i giovani aspiranti musicisti una sorta di positiva competizione che produce risultati encomiabili.

È già in corso il Concilio Vaticano II nel 1961 quando mons. Giovanni Pigani lascia la cattedra di organo al Liceo Musicale e la affida ad Albino Perosa. Entra a pieni titoli l'allievo di Montico e Pigani ad animare uno studio che pochi ancora scelgono. Perosa lo rilancerà e gli darà quell'impulso decisivo per il quale il Liceo Musicale udinese diverrà Conservatorio Statale, nel 1982, con ben quattro cattedre di organo: un numero che spicca anche nei confronti con le più grandi città italiane. Così il nostro si divide tra insegnamento al Valussi, al Seminario, al Liceo Musicale, attività corale ed organistica nel servizio alle parrocchie. Un enorme carico di lavoro per l'instancabile operaio della vigna del Signore e per l'operatore culturale della città di Udine e del Friuli.

Ciò che accade dopo la conclusione del Concilio Vaticano II (1965) in campo liturgico è per don Albino un autentico *choc* da cui stenta a riprendersi durante gli anni successivi. Fino allora la liturgia della Chiesa Cattolica era celebrata in latino, le Messe solenni venivano musicate e cantate su testo latino. Nelle solennità il coro da chiesa cantava, il popolo ascoltava.

La *Sacrosanctum Concilium*, primo documento emanato dal Concilio Vaticano II, riguarda la liturgia della Chiesa e apre alle lingue nazionali l'ingresso a pieno titolo nella celebrazione sacra. Non solo, ma incoraggia l'assemblea del popolo di Dio alla partecipazione attiva con il canto dell'assemblea: spunti e indicazioni di primo acchito non rilevanti, ma decisivi in ambito liturgico perché avvenga una sorta di rivoluzione da molti attesa e dai più paventata. Si costruiscono gli altari verso il popolo, si celebrano già nel 1966 le Messe in italiano, si canta in italiano e friulano, i musicisti si adoperano per preparare canti nuovi per le occasioni liturgiche delle parrocchie.

Concomitantemente don Albino - come raccontava - tenta una reazione anche rabbiosa al pericolo che tramontasse di colpo ciò che era stato costruito con secoli di lavoro, di studio, di sforzi, di errori, di speranze. Ma anche dal Seminario, proprio i suoi allievi escono nelle parrocchie armati di chitarre, e con musiche e canti religiosi ritmati dalla batteria e amplificate dagli altoparlanti.

Raccontava ancora don Albino di essersi trovato nel 1967 al funerale di don Antonio Foraboschi a Cividale. Era stato quell'insigne musicista e maestro di cappella l'ultimo continuatore della tradizione cividalese di Candotti e Tomadini. Durante le esequie dell'amico sacerdote e compositore, la cantoria del Duomo di Cividale esegue una serie di canti liturgici, una messa da morto «vecchio stile»: interminabili *performances* di cantori affaticati e stanchi. Perosa, - raccontava lui - capisce che bisogna cambiare, che non

si può pretendere che la gente sopporti più musiche di tal genere eseguite in chiesa.

Bisogna, volenti o nolenti, entrare nel clima post-conciliare, cavalcare un processo innovativo con sapienza e con la preparazione liturgico musicale di cui dispone, scartando il futile, tenendo il buono, e tentando l'innovazione, come fa il sapiente amministratore che «prende dal suo tesoro cose nuove e cose antiche».

E da quei mesi la produzione di Perosa parte discretamente, ma con decisione, verso la grande occasione del Congresso Eucaristico Nazionale che si sarebbe celebrato a Udine nel settembre 1972, alla presenza di papa Paolo VI. Inizia a musicare le parti *mobili* delle Messe: salmi, antifone, offertori, canti di comunione su testi in lingua italiana, predisponendo - nel tessuto compositivo - ruoli per la cantoria e ruoli per l'assemblea. Si propone di comporre canti per tutti i *tempi* liturgici dell'anno al fine di realizzare un *corpus* completo e organico secondo i criteri e le istruzioni che la Congregazione Vaticana del Culto Divino emana, in base alle indicazioni generali del Concilio Vaticano II.

La fatica di don Albino, in quegli anni, è grande e diuturna.

Ha organizzato da qualche anno la formazione di una corale cittadina presso il Liceo Musicale «Tomadini» assieme al suo maestro di un tempo: Mario De Marco. Con quella compagine prepara manifestazioni musicali; con il coro del Seminario continua il suo insegnamento ai chierici (fino a quando il Seminario non verrà smantellato) e, in vista del Congresso Eucaristico, distacca dal Liceo Musicale gran parte dei cantori per dare impulso al coro Santa Cecilia del Duomo di Udine di cui diviene padre rifondatore, essendo nel frattempo succeduto al suo maestro Giovanni Pigani. Lascia quindi il coro del Liceo Musicale e si dedica totalmente al coro del Duomo componendo per le esecuzioni ordinarie e straordinarie che si susseguono nella Metropolitana udinese.

E su mandato dell'arcivescovo mons. Giuseppe Zaffonato, tramite don Aldo Bressani, segretario organizzativo del Congresso Eucaristico Nazionale, predispone lo spartito di tutte le liturgie previste per le celebrazioni legate al Congresso. Ma non resiste alla tentazione di comporre una monumentale *Missa Solemnis* in latino e un altrettanto grande *Te Deum* che viene eseguito al termine del Congresso nel duomo di Udine con accompagnamento dell'orchestra e dell'organo.

Il lavoro per il Congresso Eucaristico è stato fin troppo. Conclusa la manifestazione don Albino crolla.

Lo colpsce un ictus cerebrale. Viene ricoverato in ospedale e per un po' stenta a riprendersi. Finché, dopo qualche mese, si ristabilisce del tutto e può ritornare al «travaglio usato». L'arcivescovo intanto lo nomina *canonico onorario* del Capitolo metropolitano col titolo di Monsignore.

Intanto, mentre presta ancora servizio pastorale al Tempio Ossario, si è trasferito con la madre in un appartamento al civico 39 di via Caprera, avendo ottenuto un'abitazione nello stabile di proprietà della famiglia Tomat, a cui appartengono le sorelle Tomat, collaboratrici e vicine a lui ed alla madre. La mamma di don Albino morirà nel 1971.

La preoccupazione costante di don Albino per il futuro delle parrocchie friulane circa la liturgia ed il canto sacro sono costanti. Diciamo per la liturgia, perché ha la fortuna di incontrare fra gli insegnanti del seminario teologico il prof. don

Pietro Bertolla, persona coltissima e attiva nel movimento liturgico italiano, insegnante di storia, riorganizzatore infaticabile della grande biblioteca del Seminario che gli sarà intitolata dopo la morte.

La preoccupazione per il futuro liturgico delle parrocchie assilla entrambi e, dì fronte ad un seminario che si sta svuotando di aspiranti al sacerdozio, incoraggiato anche da mons. Bertolla, don Albino decide di allargare la scuola di musica per i seminaristi ai laici, ragazzi e ragazze, che - indirizzati dai parroci - fossero venuti a studiare musica in seminario.

Avvia così la *Scuola Diocesana di Musica*, aperta a quanti desiderano prepararsi tecnicamente, ma anche apprendere i criteri da adottare nelle scelte e nelle esecuzioni della musica sacra nelle loro parrocchie.

Dalla sede della Scuola di Musica presso il Seminario si staccheranno altre sezioni: ad Ampezzo, a Basiliano, a Gradisca di Sedegliano, a Mortegliano, a Moruzzo e a Varmo.

Ha lasciato questa eredità don Albino ma - negli ultimi tempi - si lamentava come non fosse stato valutato appieno questo sforzo e questo lavoro teso a servire la Chiesa diocesana: «Ho tanto lavorato nella mia vita - scrivevo parti anche tutta la notte - ma lavorerei ancora di più se tornassi a vivere», ebbe un giorno a dire agli amici. Il culmine della sua fatica è proprio in quegli anni fino all'81. Il suo impegno principale è il coro Santa Cecilia del Duomo di Udine, composto da ben sessanta coristi, uomini e donne: una compagine artistica per la quale profonde senza tregua non solo vigoria fisica, ma soprattutto creazioni musicali nuove, parti proprie delle Messe solenni di Natale e di Pasqua che poi esegue talora con l'organo, talora con l'orchestra.

Il 6 maggio 1976 il Friuli è colpito dal terremoto.

Un'immane catastrofe che colpisce l'Alto Friuli e la Carnia e che, oltre ai danni materiali, incide sul piano morale, civile, ecclesiale. Si seppelliscono i morti, si valutano i danni e il da farsi. Ma a settembre ancora nuove scosse e altri danni incalcolabili. L'arcivescovo di Udine mons. Alfredo Battisti, da tre anni arrivato a guidare la Diocesi friulana, organizza l'attività della Chiesa locale nella collaborazione con le amministrazioni pubbliche per la ricostruzione economica, logistica, sociale delle zone disastrate.

Le *caritas* si adoperano per i gemellaggi che consentono di far pervenire gli aiuti dall'Italia e dall'estero ai centri disastrati. Si avvia decisamente la ricostruzione. È un tempo di crisi. La preghiera della Chiesa è intrisa di dolore e di morte. Ma i segni di speranza s'accendono. Don Albino Perosa accompagna i momenti celebrativi con qualche suggerimento musicale, come per il primo anniversario del terremoto a Gemona, il 6 maggio 1977: l'*Ave Maria* con il finale dell'*Alleluja*, semplicissimo su tema gregoriano, che non è trionfalistico, ma annunciatore di una luce che si stenta ancora a vedere ma che arriverà per i vivi e per i morti.

L'arcivescovo Battisti vuole far conoscere alle Chiese del Nord-Europa la situazione friulana. Lo preoccupa in quel primo anno la situazione di Venzone completamente distrutta, con quel suo Duomo, gioiello medievale posto alla porta Nord del Friuli. Incarica don Albino di preparare una liturgia solenne da eseguire nel settembre 1977 al *Katholikentag* di Friburgo in Brisgovia.

Don Perosa compone la *Missa de Angelis* e fa preparare l'esecuzione al coro Santa Cecilia del Duomo ed al coro *Sot el Agnul* di Galleriano.

Sarebbe un buon biglietto da visita la presenza in Germania di quella musica sacra e di quei cori, con gli organisti friulani Rosso e Zanetti. Ed è memorabile quell'esecuzione dove le cantorie eseguono i pezzi della *Missa de Angelis* armonizzati e sviluppati da don Albino e l'assemblea tedesca risponde perfettamente con i tratti del gregoriano che si alternano rincorrendosi fino ad arrivare insieme alla conclusione dell'*Amen* solenne.

E arriva il 12 luglio 1981, quando dà le dimissioni dall'incarico di Maestro di Cappella del Duomo di Udine, e si tira in disparte. Gli succede nella direzione del coro del Duomo don Gilberto Pressacco. Il nuovo maestro ha altri interessi musicali, e le composizioni sacre di don Albino sono quasi del tutto escluse dalle esecuzioni nella Cattedrale.

Ma non si dà per vinto. Raduna intanto un gruppo corale, formato per lo più da giovani, presso la parrocchia del Tempio Ossario e riprende a scrivere, a far cantare, a partecipare con il suo coro anche a qualche celebrazione del vescovo, specie a quelle che il presule celebra il 1° novembre presso il cimitero urbano in occasione della ricorrenza dei Santi e dei Defunti. *Ora lodiamo gli uomini illustri* è l'antifona che don Albino prepara per quelle circostanze.

C'è poi la maggioranza delle parrocchie, dei maestri di coro e delle cantorie che seguono le più disparate esperienze musicali: alcune pievi hanno già stampato il libro dei canti della parrocchia non escludendo le musiche di Perosa, ma preferendo solitamente musica più popolare perché - si asserisce - «i canti di Perosa sono difficili per la gente».

Incontrandolo quasi ogni giorno al caffè, per uno scambio amichevole di valutazioni e di battute, gli propongo di musicare una mia sacra rappresentazione che avevo scritto per ricordare il millenario della città di Udine: *Udine, mille e non più mille: mattutino per una città*. Gli sembra di rinascere. Ci mette l'orchestra, tre cori, e tanto gusto, e riesce anche ad inserirvi un motivo di Bob Dylan: *Quante le strade che un uomo farà*. La rappresentazione viene replicata e viene data anche in Duomo a Udine, alla presenza dell'arcivescovo Battisti.

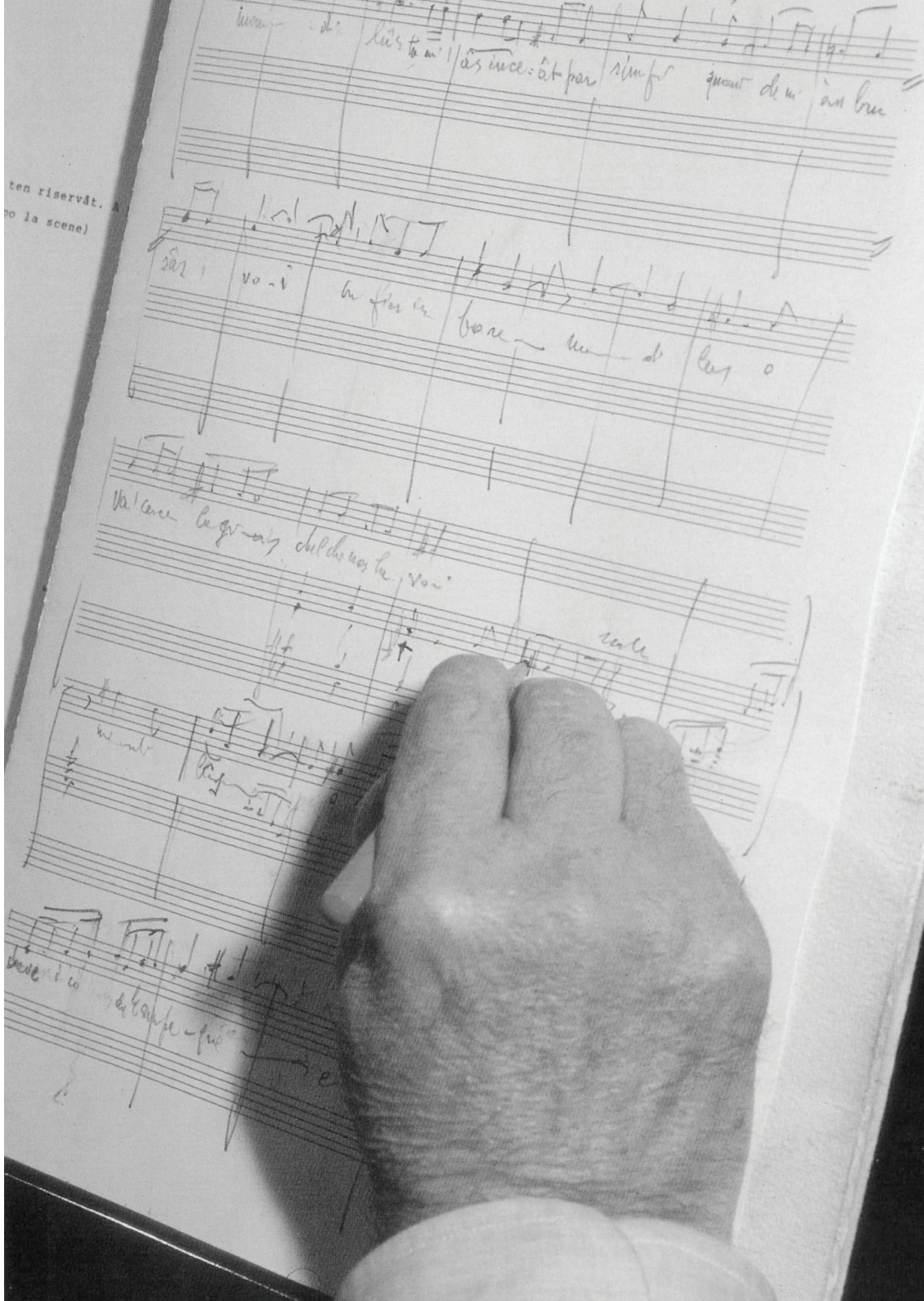
Tanto è il successo di *Udine, mille e non più mille* che ci accingiamo a ripetere l'esperienza per il decennale del terremoto in Friuli: *In die afflictionis: tre rogazioni per un popolo*. Ed è un successo ancor maggiore, cui partecipano cori, orchestra, solisti. La sacra rappresentazione viene portata nei maggiori centri del terremoto: Tolmezzo, Gemona, Tarcento, Fagagna, Cividale grazie al supporto ed all'interessamento del Centro di Comunicazione sociale della Diocesi, guidato da mons. Duilio Corgnali. Proseguiamo ancora nella nostra collaborazione con *Meracul in Badie*, che egli musica nelle parti corali. Nella rappresentazione, la cui «prima» è tenuta a San Giorgio Maggiore in Udine, vengono eseguiti solo alcuni interventi, non essendo riusciti a preparare tutte le proposte musicali che don Albino ci ha preparato: ci siamo attenuti alle strette regole che il regista Giuseppe Bevilacqua, che già aveva diretto i precedenti lavori, ci ha imposto.

E intanto io gli avevo proposto la musica per la Veglia Pasquale, e la *Messa di Cristo Re* per il mio venticinquesimo di sacerdozio (1989). Mi accompagna volentieri nei miei lavori, anche perché gli pare che le mie composizioni letterarie si prestino all'esaltazione musicale come quando, componendo la *Canzone per Udine millenaria*, mi telefonava ogni momento, entusiasmato e incoraggiato a comporre su quel testo che avevo inserito in *Udine, mille e non più mille*.

Arriviamo all'ultima rappresentazione sacra che avevamo preparato per Cividale, a ricordo del Concilio che mille duecento anni prima aveva indetto e celebrato San Paolino d'Aquileia. *Ubi charitas est vera Deus ibi est*: le *Tre Visitazioni*, che vengono rappresentate in Duomo a Udine, a Cividale, a Mortegliano e a Codroipo. Sarà il suo canto d'addio. È il 1996 e don Albino oramai è gravemente compromesso nella salute. Si fa nominare canonico effettivo del capitolo del Duomo per poter essere presente alla *Messa capitolare* della domenica. A quella celebrazione partecipa con un gruppo dei suoi vecchi cantori e inizia faticosamente ad offrire ancora una volta il suo servizio. Si ammala gravemente subito dopo. Deve ricorrere a cure drastiche: entra in emodialisi.

È il 26 dicembre 1996. Si va lentamente spegnendo. Il 20 aprile 1997 si trova, ormai debole e morente, presso la *Fraternitas* Sacerdotale. La cappella musicale «J.Tomadini» di Mortegliano, con il suo maestro Della Negra, gli rendono solenne quel suo ultimo compleanno cantandogli le pagine liturgiche più significative.

Dopo qualche giorno don Albino perde la parola, e progressivamente la conoscenza, fino alla morte sopraggiunta il giorno 20 settembre 1997.



ALBINO PEROSA: L'OPERA

di Daniele Zanettovich

Don Albino Perosa ha avuto un'attività compositiva molto intensa, ove - al lato propriamente creativo - si sono affiancate moltissime operazioni di trascrizione, di revisione, di adattamento e di elaborazione di musica preesistente, sia d'autore che popolare. Ed è curioso osservare in quale misura l'attività in generale, e i diversi aspetti di questa attività, si siano distribuiti nel corso della sua vita.

Scorrendo il suo catalogo, la data più lontana che s'incontra è quella del 1943, anno in cui, al teatro della parrocchia di via Grazzano, si rappresenta *Beati immaculati in via*, un *quadro lirico* su testo di don Giorgio Vale: Perosa aveva allora 28 anni. Un esordio certamente non precoce, cui farà seguito quella che potremmo definire la prima *stagione creativa* caratterizzata da una estrema rarefazione: una dozzina di titoli in una quindicina d'anni, anche se quasi tutte sono opere di un certo spessore.

Ma, se nella sua prima fase Perosa non ha prodotto molto in termini quantitativi, ha tuttavia saggiato tutti i campi attraverso i quali si svilupperà la sua creatività futura: il teatro, la Messa, l'oratorio e il genere paraliturgico, la musica strumentale, il canto popolare e la rivisitazione del patrimonio musicale storico della tradizione friulana. Come fosse stata una serie di esperimenti i cui esiti volevano essere metabolizzati nel tempo, prima della loro ripresa: alcuni sviluppi saranno più vicini, altri si faranno attendere molto più a lungo.

A questo primo periodo segue una seconda *stagione* creativa, che abbraccia gli anni Sessanta

e Settanta del Novecento: una *stagione* dedicata quasi esclusivamente alla musica sacra. Aumenta la mole della produzione (al centro vi è l'anno 1972, data della visita a Udine di papa Paolo VI, occasione per la quale don Perosa ha scritto più d'un lavoro) ed appaiono le due composizioni di maggior impegno, per dimensioni e per contenuti: il *Te Deum* e la *Missa solemnis* per coro e orchestra.

Con gli anni Ottanta la vena creativa di Perosa sembra esplodere in tutto il suo vigore per crescere ancora tra la fine di questo decennio e l'inizio di quello successivo. Prende corpo il vastissimo repertorio di musica liturgica in lingua italiana, teso ad offrire a tutti i cori parrocchiali (anche a quelli più modesti) il materiale adatto al *servizio* per ogni momento dell'anno.

Rispunta il gusto per il canto popolare (elemento praticamente assente nei due decenni precedenti), che si esprime tanto nella creazione *ex novo* di molta musica su poesie in friulano, quanto nelle numerosissime elaborazioni, armonizzazioni e adattamenti di *villotte* popolari e di svariate musiche di altra provenienza. Riemerge l'attività musicologica, con la riproposta delle composizioni di Jacopo Tomadini e di Giovanni Battista Candotti in varie versioni, vedono la luce molte pagine cameristiche strumentali e vocali, riappare la musica paraliturgica con la *Trinodia* per soli, coro, due pianoforti e percussione. E riprende l'antico amore per il teatro (*Mille e non più mille*, *Meracul in badie*, le musiche per *Le visitazioni*). Coincideranno con questo suo ultimo, felicissimo periodo creativo quasi tutti i premi e i riconoscimenti che gli sono stati tributati. Ricordiamo i principali: primo premio al Concorso G. B. *Candotti* di Codroipo nel 1980 e nel 1982, primo premio *exæquo* al *Secondo Concorso di Canti per ragazzi* di Coccaglio; secondo premio (primo non assegnato) al Concorso nazionale di Composizione *S. Nicola* di Bari nel 1987, la *Nota d'Oro 1970* a Santa Margherita del Gruagno, il Premio Epifania 1980, il premio dell'ACAD *L'angelo del Castello* nel 1982, il premio *Friûl Aquila d'Oro 1986*, il *Merit furlan* al castello d'Arcano e il premio Plinio Clabassi *Grandi friulani nel mondo*, *entrambi* nel 1994.

Dal 1976 fu pure *Socio corrispondente residente* dell'*Accademia di Scienze Lettere ed Arti* di Udine, e dal 1983, ne divenne *Socio Onorario*.

Da ricordare ancora, nel maggio del 1995, la consegna a don Albino del sigillo d'argento *Civitatis Utinensis*.

Il linguaggio musicale di don Perosa è sostanzialmente un linguaggio tradizionale, ma non convenzionale. Egli ha sempre dimostrato quell'equilibrio e quell'intelligenza che gli hanno consentito di produrre musica a misura di coloro cui era destinata. Pur essendo persona aperta al nuovo, non si è fatto mai travolgere da mode o correnti di alcun genere: il suo modo di esprimersi non procede a ondate; tra un periodo creativo e l'altro non si notano flussi e riflussi verso o da tipici stilemi. Perosa ha saputo restare sempre sé stesso, sperimentando qualcosa di nuovo o di diverso solo quando e quanto la sua sensibilità glie lo suggeriva. Si hanno così composizioni coeve realizzate con tecniche del tutto diverse, quando non contrastanti addirittura: e siccome - in tutti i casi - egli ha dominato con sicurezza e padronanza sia la struttura che il linguaggio prescelti, questa annotazione va letta come un segnale forte di sicurezza interiore e non come un sintomo di indecisione o di smarrimento. Né va dimenticato che la maturazione artistica di Perosa è avvenuta proprio in quella seconda metà del XX secolo, momento cruciale in cui i tentativi e gli esperimenti onesti andavano accavallandosi e

confondendosi con le trovate e le bizzarrie più cialtrone: il tutto in una generale crisi di identità dell'arte stessa e di chi la produceva.

Comunque, di fronte a qualsiasi tipo di proposta, per quanto assurda o provocatoria, don Perosa non ha mai opposto atteggiamenti di rifiuto o di chiusura: c'era sempre in lui una spregiudicata e vivace curiosità e, soprattutto, un profondo rispetto anche per ciò che personalmente non condivideva.

Negli ultimi anni don Albino volle procedere alla catalogazione delle proprie opere: valendosi della collaborazione di Paolo Collavin (all'epoca cantore del Duomo) aveva redatto un elenco dattiloscritto in cui attribuiva un numero d'ordine a ciascun titolo.

Un paio d'anni dopo la scomparsa di mons. Perosa, don Battista Sburlino - in qualità di esecutore testamentario - affidò l'incarico di perfezionare e completare questo catalogo a due esperti: Alba Zanini e Nicola Saccomanno, che portarono a termine l'operazione datando al 15 gennaio 2002 la codificazione del *Fondo Musicale Monsignor Albino Perosa* (*Fondo Musicale A. P.*)

È doveroso passare brevemente in rassegna gli ambiti - molto ampi - entro i quali è spaziata la produzione del musicista e citare almeno qualcuno dei titoli più significativi, partendo da una imprescindibile premessa: per una personalità come quella di don Albino, che per tutta la vita ha coniugato con estrema coerenza la sensibilità musicale con la propria missione spirituale, è più che naturale che il coro fosse lo «strumento» preferito, in quanto mezzo espressivo diretto (la voce umana) ed emblema della comunità (il canto collettivo). Del resto quello del coro era (ed era stato) il suo mondo, quel mondo che lo aveva visto fanciullo cantore, poi seminarista, quindi direttore e animatore, e infine creatore di tanta musica che si è radicata nel repertorio della coralità friulana.

Ne consegue che il coro, oltre ad essere - ovviamente - al centro della sua vastissima produzione sacra, assorbe anche la parte più cospicua (e più apprezzata) del suo catalogo di musica profana: spiccano le raccolte *Timp furlan* e *A planc cale il soreli*, pubblicazioni che contengono sia villotte e canti d'autore che elaborazioni e armonizzazioni di canti popolari, per lo più in friulano.

Vanno anche ricordati alcuni brani importanti per coro e strumenti, tra cui *Cjant a Faedis* per coro e archi e *Mia Europa* per mezzosoprano, coro, pianoforte e percussioni.

Scorrendo il catalogo, com'è facilmente prevedibile, i titoli di gran lunga più numerosi sono quelli riconducibili all'ambito della musica sacra, ambito a cui appartengono i due *grandi* lavori di don Albino (*Missa solemnis* e *Te Deum*) per coro e orchestra, cui fa da contraltare una vera e propria miriade di lavori più piccoli (o piccolissimi) scritti espressamente per le funzioni liturgiche, dei quali diremo più avanti.

La musica strumentale, per lo meno in termini quantitativi, rappresenta la parte minore della sua produzione, ma questa constatazione - a mio parere - va interpretata tenendo conto dell'ambiente (musicale e non) che lo circondava, e non va interpretata come un segnale di scarso interesse nei confronti di questo aspetto dell'espressione musicale.

È indubbio che il coro, o comunque la «voce», rappresentasse quasi per antonomasia «la musica» nella sfera creativa di don Albino: tutta la sua crescita musicale era avvenuta nel coro e col coro. E quelle «voci» rappre-

sentavano per lui - consapevolmente o istintivamente - la sintesi dell'essere sacerdote e dell'essere musicista. Quello «strumento» compenetrato col fisico e, allo stesso tempo, con l'animo dell'uomo era certamente il suo mezzo espressivo prediletto. Ma va anche ricordato che il Friuli tutto - e non solo l'ambiente ecclesiastico - vive e coltiva un'atavica tradizione corale, per cui «scrivere per il coro», nella nostra realtà, significa arricchire un patrimonio largamente condiviso e partecipato. Il formarsi di una tradizione strumentale è storia di oggi: solo negli ultimi anni Udine ha potuto costituire una buona orchestra senza dipendere in larga misura dell'esterno. Singoli validi strumentisti, che pur sono emersi negli anni passati, hanno dovuto cercare spazi altrove, proprio perché troppo remota era l'ipotesi che si formasse *in loco* un gruppo numericamente sufficiente. E questa crescita così tardiva ha condizionato pesantemente i compositori friulani, privandoli di quell'immediatezza di riscontro necessaria agli stimoli e allo sviluppo dell'espressione strumentale: e questo fattore ha inevitabilmente ritardato (e di molti anni) per lo meno la *consuetudine* di Perosa con la scrittura orchestrale.

All'inizio sarà pertanto il pianoforte il primo strumento *extra-liturgico* utilizzato da don Albino, pianoforte che è in ogni caso il «primo» strumento che un organista viene a conoscere: per di più il Liceo Musicale di Udine vantava fin da tempi lontani una buona tradizione di scuola pianistica.

E infatti il primo titolo, in ordine di tempo, che appare in catalogo alla voce *musica strumentale* è una *Rapsodia* per due pianoforti, che risulta essere stata eseguita durante la stagione degli *Amici della musica* di Udine «nell'immediato dopoguerra».

Più avanti (1953) sarà la volta di una *Sonata*, e quindi delle liriche per voce e pianoforte.

Ma non sono mancate delle isolate esperienze nel mondo dei gruppi strumentali (*L'anacoreta* per otto strumenti e *Tre movimenti brevi* per trio).

Dovranno passare ancora parecchi anni, ma per don Albino verrà finalmente l'opportunità di immergersi nella realtà di un'orchestra d'archi, compagine che egli «eredita» da Plinio De Anna a metà degli anni '70: dalla fine di questo decennio usciranno dalla penna di don Perosa molti lavori per archi, in cui si ha la netta sensazione che quell'esperienza diretta lo abbia messo del tutto a suo agio di fronte alla scrittura per questi strumenti, scrittura che appare funzionale ed efficace. Il contatto con questa dimensione gli aveva consentito di dominarla e di applicarvi tutto il meglio della sua vena espressiva, così come gli era accaduto, a suo tempo, con la partitura corale.

Per archi sono da ricordare: una *Suite*, un *Concerto* in tre tempi, tre *Rimembranze* e una *Sinfonietta concertante*.

Nel catalogo di don Perosa sono presenti anche la cantata e l'oratorio.

Si va dalle *Impressioni bibliche* (del 1945) al *Salmo* 41 (del 1953), dalla *Cantata sacra in Dedicatione Ecclesiae* (del 1957) alle *Acclamazioni* per soli, coro, archi, timpani e pianoforte scritte per l'inaugurazione del Seminario Maggiore di Udine, ricostruito dopo la distruzione bellica: era il 29 settembre 1956 e alla cerimonia intervenne il card. Angelo Giuseppe Roncalli, allora Patriarca di Venezia, che due anni dopo sarebbe divenuto papa Giovanni XXIII.

Dovranno poi passare quasi trent'anni prima che don Albino affronti nuovamente, e completi, una partitura di questo genere: lo farà con quella *Trinodia* di cui parleremo tra poco.

Un settore molto importante nella produzione di don Perosa è costituito dalle musiche per il teatro: un teatro, in gran parte, legato al «sacro», che tuttavia non disdegna incursioni nel mondo della favola per l'infanzia, genere che peraltro - come si è detto all'inizio - aveva segnato il suo esordio come compositore.

E sarà proprio dal teatro che arriveranno, sia pur molti anni più tardi, le maggiori soddisfazioni per il musicista, con quell'*Udine mille e non più mille*, su libretto di don Pietro Biasatti, che riscuoterà un ottimo successo, ad onta degli scarsi mezzi disponibili sia a livello scenico che strumentale. *Udine mille e non più mille* segnerà l'inizio di una feconda collaborazione fra don Perosa e don Biasatti dalla quale vedranno la luce *In die afflictionis* (nel decimo anniversario del terremoto), *Meracul in badie*, *Il ritorno di Babbo Natale* e *Le tre visitazioni*.

Vale la pena ricordare che *In die afflictionis* fu un allestimento davvero impegnativo che coinvolse 150 persone tra coro, orchestra e attori: fu un bel momento perché collaborarono allo spettacolo due ex-allievi di don Albino (Gilberto Della Negra e Giovanni Zanetti con i rispettivi cori), sotto la bacchetta di Walter Themel (che provvide anche all'orchestrazione delle musiche) il quale - come allievo di don Angelo Rosso - può considerarsi uno dei «nipoti» musicali di Perosa.

Nel dicembre 2004 gran parte della musica sacra di Albino Perosa è stata pubblicata, in tre volumi raccolti in un elegante cofanetto, dalla «Rugginenti» di Milano: il primo volume (quasi 400 pagine) dedicato alle musiche per l'intero anno liturgico, il secondo dedicato alle Messe per coro e organo, il terzo dedicato alle composizioni più importanti e rappresentative (*Te Deum*, *Missa solemnis*, *Trinodia* e *Le tre visitazioni*). Questa operazione editoriale, progettata da Gilberto Della Negra, ha permesso una divulgazione del nome di Perosa e di almeno una parte della sua vasta opera ben al di là dei confini regionali.

Nel 2015, centenario della nascita di Perosa, la Cappella Corale di Mortegliano a lui intitolata intende ricordarlo presentando tre aspetti fondamentali della produzione del musicista, attraverso una scelta di brani tra i più significativi contenuti nell'ampia pubblicazione della Casa milanese.

BRANI PER LA LITURGIA

Realizzando l'obiettivo che si era proposto fin dall'immediato periodo post-conciliare, don Perosa realizzò nel tempo un vastissimo repertorio di canti liturgici, sia in lingua italiana che in friulano, a una o più voci e organo. Qualche canto è ancora in latino.

Vi sono canti per il tempo ordinario, per l'Avvento, per il Natale, per la Quaresima, per la Settimana Santa, per la Pasqua, per le altre feste dell'anno. E ve ne sono per la liturgia mariana, per la liturgia dei defunti e per ricorrenze di vario tipo (ordinazioni sacerdotali, anniversari di sacerdozio, cerimonie di insediamento e di congedo dei vescovi, consacrazione di chiese ecc.). Molto spesso uno stesso brano ha più versioni, e altrettanto spesso si riscontrano più brani dedicati alla medesima liturgia: a volte sono brani differenti, a volte modifiche di brani preesistenti. Si consideri che in questo contesto rientrano anche i lavori dedicati ai seminaristi, scritti nel periodo in cui don Perosa era il loro insegnante di musica.

Da queste premesse si comprende facilmente come questa parte della produzione di Perosa

- in sede di catalogazione - abbia presentato le maggiori difficoltà per giungere a un minimo di ordine e di chiarezza. Il primo volume della pubblicazione di «Rugginenti» riunisce una sintesi di questo vastissimo *corpus*, proponendo un buon numero di brevi canti su testo tradizionale e qualche composizione un po' più impegnativa, sia nelle dimensioni che nei contenuti (per lo più su testi d'autore), adatta alle ricorrenze più importanti. La maggior parte delle composizioni si basa su testi liturgici tradizionali (talvolta in versioni italiane che vanno al di là della traduzione letterale, come avviene con le parafrasi di Padre Turoldo); vi sono però anche brani, per lo più destinati alle festività più importanti, su testi poetici d'autore: brani che possono anche trovare spazio in occasioni esecutive indipendenti dalle funzioni religiose.

Per comprendere come si sia sviluppata questa enorme fioritura di pezzi liturgici di varie dimensioni e di vario genere, bisogna pensare che Perosa si era ritrovato a compiere un tipo di percorso non dissimile da quello dei musicisti germanici vissuti tra la fine del '500 e il primo '700.

Prescindendo da ogni questione di etica religiosa, e considerando la similitudine esclusivamente sotto il profilo musicale, osserviamo che questi ultimi erano stati impegnati nella realizzazione dei brani liturgici in lingua tedesca, secondo i principi partecipativi voluti da Lutero: don Albino, più o meno a quattro secoli di distanza, si ritrovava a realizzare i brani liturgici per la Chiesa friulana post-conciliare, con analoghi presupposti per quanto riguarda il coinvolgimento attivo dell'assemblea dei fedeli. Non solo un fatto linguistico, quindi, ma l'imprescindibile necessità che la musica stessa fosse in grado di far presa con forza e immediatezza sulla sfera emotiva della gente comune.

Non è un caso che la struttura del *corale* sul modello bachiano ricorra frequentissima (anzi, costante) nella musica liturgica di Perosa, in parte come spontaneo omaggio di don Albino - organista - al genio di Eisenach, in parte per recuperare alla Chiesa friulana l'antica formula che tanto successo ebbe da diventare emblema della tradizione musicale liturgica tedesca.

Altro modulo particolarmente frequente è quello, forse più tipicamente latino, della salmodia a una o più voci, in cui si alternano i *versetti* cantati dalla *schola* e il *ritornello* cantato dall'*assemblea*.

Corali e salmi hanno, ovviamente, struttura strofica: la possibilità di variare il numero delle strofe, con l'omissione di una (o più d'una) di esse, rende elastici i «tempi» degli interventi musicali in rapporto alle esigenze della funzione religiosa.

Si diceva che in tutto questo repertorio varia l'organico corale (che va da una a quattro voci e contempla anche le voci pari, con un'*assemblea* che talvolta ha un ruolo indipendente, a volte si aggrega alla prima voce della *schola*), ma Perosa avverte esplicitamente che tutta la sua musica liturgica può venire eseguita in forma semplificata, cantando *all'unisono* la parte dei soprani accompagnata semplicemente dall'organo. Ciò è possibile perché la struttura strumentale è sempre - almeno potenzialmente - autosufficiente nei confronti della linea melodica portante. Ed è questa concezione strutturale, intelligente e lungimirante, che permette alla musica liturgica di don Albino di essere musica per i cantori di tutti i livelli: ogni *cappella corale* potrà trovare quell'assetto che le permetterà di agire entro i propri limiti, senza demeritare.

In qualche occasione Perosa affianca l'organo con due trombe e due tromboni *ad libitum*, mentre, vi sono anche alcuni

brani *a cappella*, specie per la Settimana Santa, e brani con organo *ad libitum*.

LA TRINODIA

Premettendo che si tratta di un brano su testo del profeta Isaia per due voci soliste (soprano e basso), coro, due pianoforti e percussioni, vale la pena di descrivere il contesto nel quale e per il quale il lavoro - importante per dimensioni ed impegno - era stato concepito.

Bisogna ricordare che la trasformazione del Liceo Musicale «J. Tomadini» di Udine in Conservatorio statale si concreta a partire dall'anno scolastico 1982-83 e che di conseguenza, prima di quella data, l'organico degli insegnanti e delle discipline era forzatamente limitato. Tra le cattedre che mancavano, anche quella di Strumenti a percussione: un campo verso il quale si andava affacciando la curiosità e l'interesse di più di qualcuno dei potenziali allievi. Si deve alla meritoria iniziativa di Adriano Galliussi (un insegnante della Scuola media di Martignacco, piccolo centro del circondario udinese) l'avviamento di una sorta di corso propedeutico che permise ad un gruppo di giovani e di ragazzi un primo contatto con queste affascinanti risorse timbriche.

I mezzi erano quelli che erano, e non permettevano certo l'acquisto di uno strumentario completo e professionale, tanto più che - trattandosi di una Scuola media e non di una Scuola di musica - questo tipo di attività rientrava in un ambito poco più che ricreativo. Quindi: niente timpani, niente campane tubolari, niente vibrafono, niente grancassa ma solo metallofoni e xilofoni di tipo *Orff* e tanti, tanti strumentini poco costosi (triangoli, legnetti, tamburi, tamburelli, raganelle, sonagli e via dicendo).

Nonostante tutti i suoi limiti, quella dei «ragazzi di Martignacco» diventa una realtà che a poco a poco fa parlare di sé, e il suo infaticabile ed entusiasta animatore comincia a chiedere ai musicisti friulani «qualcosa di nuovo» per il suo gruppo, dato che le pesanti carenze di cui si è detto gli impedivano, già a priori, di mettere in campo la letteratura preesistente.

E inoltre, in vista di un evento che impegnasse queste nuove leve di strumentisti, bisognava partire da un presupposto del tutto particolare in base al quale, contrariamente a quanto avviene in campo professionale ove al compositore è richiesto di ottenere il massimo risultato con il minor numero possibile di esecutori, l'esigenza diventava diametralmente opposta: fare in modo di coinvolgere il maggior numero possibile di ragazzi, con parti di varia difficoltà, in modo da trovare un ruolo per tutti. Attorno a chi e a che cosa far ruotare questo gruppo di percussionisti in erba? La scelta del coro è stata la cosa più naturale, già che in questo periodo si andava consolidando il rapporto artistico tra Perosa e la *Cappella musicale Jacopo Tomadini* di Mortegliano. La Scuola di pianoforte del Liceo Musicale di Udine, forte della sua consolidata tradizione, offre parecchi giovani pianisti su cui si può contare.

Don Perosa trova, probabilmente, in queste considerazioni gli stimoli per uscire dai canoni lessicali a lui più consueti e lasciarsi attrarre in un'orbita vagamente stravinskijana, ricalcando sostanzialmente l'organico de *Les noces*, sia pur ridimensionato nei numeri (due voci soliste e due pianoforti anziché quattro e quattro) e sperimentando una scrittura asciutta ed essenziale, basata sull'instabilità sia del metro che delle aree tonali di riferimento.

A questo punto si pone la questione del testo: Adriano Galliussi è un professore «im-

pegnato», di area rigorosamente laica, monsignor Perosa non può e non vuole tradire il suo *status*.

Sarà il profeta Isaia, con le sue invettive (sulla giustizia, sul potere) e le sue utopie (di uguaglianza e di pace) - valori, del resto, quanto mai attuali in ogni tempo - a soddisfare entrambi, e a dare al musicista una fortissima carica emotiva che andrà a permeare tutta la prima parte della *Trinodia*, per poi suggerirgli il contrasto con l'episodio conclusivo ove il pulsare percussivo tace per lasciare il posto ad una cantabilità catartica. La composizione viene ufficialmente commissionata a Perosa dall'Amministrazione Comunale di Martignacco, ed ha una sorta di anteprima (in una versione ridotta, per coro e un solo pianoforte) il 6 giugno 1982. Vi partecipa Gilberto Della Negra con la sua *Cappella musicale* e la pianista è Maria Giulia Scuor, a quei tempi giovane insegnante del conservatorio. Il 12 novembre dello stesso anno il lavoro viene presentato nella sua versione completa, con le percussioni ed il secondo pianoforte. Quattro anni dopo (e precisamente il 23 novembre 1986) la *Trinodia* viene registrata nella sala coro del Conservatorio «J. Tomadini» di Udine (sempre sotto la direzione di Gilberto Della Negra) e se ne realizza un'edizione discografica per la *Pro Civitate Christiana* di Assisi. Vale la pena di ricordare giovani e ragazzi di allora i cui nomi appaiono sulla copertina del disco, poiché tra questi non è difficile scoprire qualche professionista di oggi:

Soprano: Sonia Dorigo; basso: Emilio Fiorino; pianoforti: Stefano Blancuzzi e Sandra Mansutti; percussioni: Michela Bertoli, Marta Facchini, Adriano Galliussi (il promotore dell'iniziativa volle viverla in prima persona!), Cristina Lodolo, Michela Malisano, Francesca Puppo, Daniele Tonino e Giorgio Ziraldo.

Al momento di pubblicare, nel 2004, questa pur così valida composizione ci si è trovati in una situazione di profonda incertezza. Rispettarne alla lettera la stesura originale avrebbe significato accostare ai solisti e ad un coro di livello professionale un gruppo di percussioni molto numeroso e rumoroso, impegnato ad agire praticamente su strumenti-giocattolo. Una scelta decisamente fuori dal tempo, dato che si era ormai ampiamente e capillarmente diffusa una vasta rete di giovani professionisti della percussione, dotati di un adeguato ed efficiente strumentario di ottimo livello.

Ne è scaturita la decisione di riconsiderare tutto l'assetto delle percussioni della *Trinodia* in modo che, senza intaccare il *pensiero* dell'Autore, potesse essere presentata una partitura più consona all'attuale realtà: questa operazione è parsa rischiosa ma indispensabile per rendere questo lavoro fruibile al di là del contesto - pienamente giustificato, ma altrettanto superato - nel quale era stato concepito.

LA MISSA SOLEMNIS

Perosa ha lasciato una dozzina di Messe per coro e organo, concepite secondo le proporzioni delle cosiddette *messe brevi*, ossia idonee ad essere eseguite nel contesto di una normale funzione liturgica.

La *Missa solemnis* (titolo in latino: il titolo italiano di *Messa solenne* appartiene ad un'altra composizione di don Albino) è per coro e organo con orchestra *ad libitum*. La parte dell'organo rimane comunque invariata anche quando gli si aggiungono: ottoni (due corni, due trombe e due tromboni), timpani (anche campane) e archi. È completa delle cinque parti canoniche: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* e *Agnus Dei*. Da un punto di

vista strutturale va notato che il modulo tematico del *Kyrie* (impostato in *Sol minore*) impronta pure quello dell'*Agnus Dei* (nella stessa tonalità): questa corrispondenza tra la parte iniziale e la parte finale della *Messa*, efficacissima ai fini di una sua complessiva unitarietà, costituisce peraltro una caratteristica ricorrente nella produzione di Perosa.

Altra scelta da sottolineare, i cui fini sono strutturali ma anche pratici, è quella di riutilizzare tutto il finale del *Gloria* (*Cum Sancto Spiritu*) come finale del *Credo* (*et vitam venturi sæculi*), con le sole modifiche necessarie all'adattamento del testo: si tratta di un episodio dall'andamento incalzante (*Tempo di marcia*), che presenta pure qualche complessità sotto il profilo cromatico, per cui la soluzione risulta strategica anche per ridurre il carico di apprendimento del coro.

Sia il *Gloria* che il *Credo* sono impostati in *Fa maggiore*: entrambi esordiscono con un'*intonazione* tipicamente modale. Il *Gloria* prorompe, subito dopo, con il bellissimo tema - intensamente lirico - dell'*Et in terra pax hominibus*. Questo stesso tema ritorna (altro elemento di coerenza formale) nell'*Amen* conclusivo e - per effetto di quella *ripresa* di cui si è detto - va a suggellare anche il finale del *Credo*.

Dolce e delicato il *Sanctus*, in *La bemolle maggiore*, presenta la particolarità di un *Hosanna* intimo e raccolto, nel quale echeggia uno scampanio lontano.

La *Missa solemnis* fu commissionata a Perosa dal coro St. Paulus di Esslingen, città tedesca (gemellata con Udine) in cui ebbe luogo la prima esecuzione, nella versione originaria per coro e organo.

Qualche tempo dopo (il 14 maggio 1978 per l'esattezza) il coro di Esslingen, ospite a Udine, si unì in un *gemellaggio* musicale con il coro S. Cecilia, dando vita ad una riedizione della Messa: per l'occasione Perosa aggiunse le parti strumentali di cui si è detto. Fu l'Autore stesso a dirigere questa esecuzione, memorabile per l'eccezionale numero di cantori, esecuzione di cui si conserva una testimonianza registrata *dal vivo*.

Saranno ancora le note della *Missa solemnis* a risuonare in occasione del giubileo sacerdotale di monsignor Perosa (25 giugno 1989) tra le mura del suo amato Tempio Ossario.